

Anno Accademico 2014-2015

Corso di Letteratura Francese - Secondo Anno

L-12

Curricula: Mediazione Interculturale e Italiano per Stranieri

Dossier AUTOMA

(integrazione al Programma)

M. Del Pizzo, *L'anitra e il cyborg: generazioni di fenomeni*, in G. Barletta (a cura di), *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, Crav -B.A. Graphis, Bari 2008.

M. Del Pizzo, *Un simple artifice d'optique. Une fantasmagorie érotique de Jules Verne*, "Revue Jules Verne - Chair entre allusions et illusions" , n. 38, hiver 2013-2014.

G. Grimaldi, *L'uomo e l'automa: fra téchne e aufklärung*, "Itinerari", nuova serie, n. 2, 2014.

---

PAROLE-CHIAVE

**Automa**

Macchina capace di movimento, ma che non ha volontà propria e non ha coscienza.

**Robot**

Macchina capace di compiere azioni controllate da un cervello elettronico.

**Androide**

In fantascienza indica una creatura simile all'uomo ma prodotta in laboratorio.

**Clone**

Risultato della duplicazione di una cellula umana, cioè di una clonazione.

**Umanoide**

Nella letteratura fantascientifica è una creatura simile all'uomo ma di origine extraterrestre.

**Cyborg**

Da "cybernetic organism", cioè, in fantascienza, un essere umano con innesti di parti artificiali. Da notare che nella categoria dei cyborg entrano anche coloro che hanno subito trapianti di organi o innesti di vario tipo (dal pacemaker agli arti artificiali etc.) detti appunto "medical cyborgs". Il cyborg insomma è un ibrido in cui si fondono l'uomo e la macchina.

**Replicante**

In fantascienza indica un organismo creato in laboratorio ma estremamente raffinato e del tutto simile all'uomo. È composto da sostanze organiche, innesti di memoria, pensiero autonomo e vita a termine. Capaci di particolari prestazioni psicotiche, vengono utilizzati per missioni speciali e particolarmente pericolose, nell'esplorazione e colonizzazione dello spazio. (Vedi **Scheda cinema**).

**Animoide**

Animale replicante.

Massimo Del Pizzo

## L'anitra e il cyborg: generazioni di fenomeni

Anche ti fosse stata data un'anima, essa non desidererebbe altro che un sonno profondo, senza sogni.

M. Haushofer, *La parete*, 1989

Perché, a mano a mano che va avanti, tentoni, nella vita, commettendo un errore dopo l'altro, comprende che non amiamo tanto ciò che è bello, buono e virtuoso, ma piuttosto tutto ciò che è represso, imperfetto, irrequieto e che protesta digrignando i denti, tutto ciò che non è virtù e accondiscendenza, ma è invece imperfezione e ribellione.

Sándor Márai, *Truciolo*, 2002

Leona, Lolly, Linny, Fantasy: sono alcuni dei nomi propri, tra l'esotico e il posttribolare, di una nuova generazione di "robot sessuali" femminili, sofisticati *sex toys* acquistabili via internet per alcune migliaia di euro; dotati di movimento, sostituiscono autorevolmente e a tutti gli effetti le ben note ma inerti bambolone di silicone o lattice.

Hadaly, Stilla, Faustine, Laura, Caracas le hanno precedute, letterariamente, animandosi nelle forme più diverse che assume il desiderio quando diventa "fantasma".

Oltre i nomi propri, una terminologia varia accompagna l'invasione dell'esercito dei simulacri: automa (macchina capace di movimento, ma senza volontà pro-

pria), robot (macchina capace di compiere azioni controllate da un cervello elettronico), androide (creatura antropomorfa prodotta in laboratorio), clone (risultato della duplicazione di una cellula umana), umanoide (creatura antropomorfa ma di origine aliena), cyborg (*cybernetic organism*, essere umano con innesti di parti artificiali, ibrido in cui uomo e macchina si fondono, rimanendo in certi casi indistinguibili), replicante (organismo creato in laboratorio, in tutto simile all'uomo, composto da sostanze organiche e innesti di memoria, pensiero autonomo e vita a termine pre-programmata).

Abitano di preferenza nella letteratura fantastica e di immaginazione scientifica, nel cinema di fantascienza. E, ovviamente, nell'inconscio, dove scavano tane labirintiche e si nutrono con voracità di sogni e incubi.

Ma in principio è lo spettacolo, vale a dire la *fantasmagorie*, la messa in scena dell'orrore puro, la provvisoria reificazione dello spettro, l'esperienza di spettatori paganti, testimoni del soprannaturale, vissuta con "inautentico" eppure efficace senso di paura nella affollata saletta di proiezione: siamo nel 1798 e Étienne Gaspard Robert inaugura l'«art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions optiques».

Il luogo della rivelazione è creato per nutrire l'illusione che gli intervenuti sono predisposti a vivere: silenzio, buio, nero, rumori di sottofondo, tuoni, campane a morto. Robespierre esce dalla tomba, Young, il poeta sepolcrale, seppellisce la propria figlia, incede la Suora Insanguinata; e poi, sospesi nel vuoto, una te-

sta mozzata, uno scheletro e altri innocui e fors'anche grotteschi fantasmini.

C'è, ovviamente, una sottintesa complicità fra autore e spettatore, dato che di sofisticata messinscena si tratta.

Oltre alla sapiente ambientazione di cui si è detto, Robert utilizza un *fantascope*, cioè una lanterna magica mobile il cui sapiente spostamento crea appunto illusioni di avvicinamento, di ingrandimento, subitane apparizioni e sparizioni; oppure introduce nel *fantascope* uno specchio in grado di dare l'idea dell'animazione.

Questi *simulacres optiques*, tanto necessari per l'immaginario dell'uomo, sono, come afferma Max Milner, prodotti capaci «de creuser au sein du visible [...] des lacunes propices à la manifestation d'un autre visible, échappant aux contraintes du principe de la réalité, et susceptibles par là même de supporter les messages de ce monde pulsionnel, ou pré-humain, ou trans-humain, qui est à la base du fantastique».<sup>1</sup>

È un esempio di come possa agire e prodursi il fascino per una metamorfizzazione della percezione abituale del reale e delle sue leggi fisiche: si può dire che il cosiddetto “merveilleux scientifique” dà, in questi esperimenti, un segno della propria natura.

Di tutt'altra materia sono i simulacri di Von Kempelen e di Vaucanson che, più o meno negli stessi anni, sollecitano la curiosità del pubblico e vengono esibiti come star inconsapevoli e incolpevoli.

Vaucanson costruisce tre gioielli meccanici: anitra, suonatore di tamburino e flautista. Von Kempelen dà vi-

<sup>1</sup> Max Milner, *La Fantasmagorie*, Puf, Paris 1982, p. 12.

ta ad un quasi imbattibile giocatore di scacchi dalle sembianze imperturbabili di un ineffabile turco.

Tutte queste creature imitano la vita che manca loro, sfidano l'intelligenza degli umani che credono – o fanno finta di credere – che l'alito dell'esistere sia penetrato nelle molle, nei fili, negli ingranaggi unti di un "doppio".

Li chiameremo *freaks* artificiali, fantasie che trovano forma in costruzioni enigmatiche eppure rispondenti alle leggi della fisica, le cui radici tuttavia stanno nel gioco delle pulsioni.

Così scrive Remo Ceserani:

Il mito dell'uomo artificiale è un mito "moderno": si realizza infatti nella tecnica. L'aspirazione antichissima, originaria dell'uomo di superare i propri limiti essenziali ha saputo, qui, cercare la realtà e investigare le complesse leggi dell'universo. È una costruzione mitica sempre aggiornata, sempre contemporanea, caratterizzata da una affannosa e spesso delirante ricerca della "materia" in cui concretarsi.

La proiezione che l'uomo compie sull'automa è un superamento [...]. È la ricerca dell'immortalità.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Remo Ceserani, *I falsi Adami. Storia e mito degli automi*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 6; Ceserani è autore di un altro libro sull'argomento: *Gli automi, Storia e mito*, Laterza, Roma-Bari 1983. Ricordiamo alcuni studi dedicati alla figura dell'automa (robot, cyborg, replicante, androide, ginoide): Alfred Chapuis, *Les Automates dans les œuvres d'imagination*, Éditions du Griffon, Neuchâtel 1947; Patrick Warrick, *The Cybernetic imagination in science-fiction*, Mit Press, Cambridge-London 1980, trad. it. *Il romanzo del futuro. Computer e robot nella narrativa di fantascienza*, Dedalo, Bari 1984; Antonio

Diciamo subito che, sia le fantasmagorie di Robert che le creazioni di Von Kempelen e di Vaucanson dichiarano e quasi ostentano la propria artificialità; con analogie e differenze.

In tutti e tre i casi, infatti, si gioca sul rapporto nascondere/mostrare e sul rapporto visibile/invisibile.

Ma il giocatore di scacchi e l'anitra hanno forme e sostanza che si possono toccare. Il primo è un pesante, ingombrante marchingegno che nasconde un nano giocatore, la seconda è fatta di complicati "motori" e meccanismi; insomma c'è una fisicità dell'artificiale che attira e stupisce: anche siffatte creature sono oggetto di "mostramento", guadagnando un successo enorme.

Soprattutto l'anitra, che Vaucanson volle capace non

Caronia, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Theoria, Roma 1985; Mario Losano, *Storia degli automi*, Einaudi, Torino 1990; Vittorio Somenzi, Roberto Cordeschi (a cura di), *La filosofia degli automi*, Bollati Boringhieri, Torino 1994; Vincenzo Tagliasco, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano 1999; Aldo Carotenuto, *L'ultima Medusa. Psicologia della fantascienza*, Bompiani, Milano 2001 (in particolare, i seguenti capitoli: VI. "Frankenstein e il peccato originale"; XVI. "Dal Robot al Cyborg"; XVIII. "Sognano gli androidi?"); si veda anche «Lectures», 19, 1986, tutto dedicato agli automi; e poi Antonio Castronuovo, *Macchine fantastiche. Manuale di stramberie e astuzie elettro-meccaniche*, Stampa Alternativa, Viterbo 2007; come "supporto" al nostro tema, di notevole interesse Carlo Pagetti, Oriana Palusci (a cura di), *Delicate monsters. Literary creatures of wonder*, Cisalpino, Milano 2007. Si veda poi, sul rapporto tra eros e robot: David Levy, *Love and Sex with Robots: the Evolution of Human-Robot Relationship*, Harper&Collins, London 2008.

solo di movimento ma defecatrice pubblica senza pudori: mangiava, infatti, e digeriva seduta stante.

Le sperimentazioni di Vaucanson e di Von Kempelen si collocano rispettivamente fra il 1730 circa e il 1770, in un clima alquanto favorevole in cui l'interesse per gli automi aveva raggiunto un punto altissimo, diventando argomento di moda.

Nel 1840, dopo decenni di onorata carriera, termina la vita artificiale del giocatore di scacchi; intanto l'anitra perde piume e penne, dopo essere uscita dal laboratorio, esce anche dal teatro, dal mondo dello spettacolo insomma, e viene ritrovata, a fine Settecento, in un solaio, imballata e in parte smontata. Le sue tracce si perdono per sempre nel 1863: restano, nel Museo di Dresda, alcune macabre fotografie del suo scheletro annerito.

Ed ecco dunque che l'anitra torna a farsi immagine. E diciamo torna a farsi immagine sapendo che la sua realizzazione rispondeva, in origine, ad un "fantasma", ad una fantasia.

L'ombra meccanica di creature senza intelletto né coscienza, nate da una volontà tutta illuministica di riaffermazione del ruolo dell'uomo nella costruzione del mondo, si proietta distorta in alcune opere narrative fra Otto e Novecento dove andreidi o ginoidi, cioè "donne artificiali", sono vere e proprie macchine del desiderio.

I *simulacres optiques* assumono la consistenza di una femminile carnalità o di una orrenda "virtualità"; e sono tutte portatrici di dolore.

In *L'Ève future* (1888), di Villiers de l'Île-Adam, Edison ingegnere in scienze meccaniche ed elettriche,



è al lavoro nella grande villa di Menlo Park, castello immerso fra gli alberi e insieme laboratorio: è lì che costruisce per il giovane Lord Ewald il doppio della bella e sciocca attrice Alicia Clary. Nasce così Hadaly, l'andreide animato dall'elettricità.

Per modellarne le forme in perfetta analogia con l'originale, Edison utilizza una fotografia di Alicia che poi viene messa su vetro e successivamente in un proiettore; nasce una «statue charnelle» a grandezza naturale, riflessa su una tela bianca affissa alla parete. Si aggiungono infine colore e movimento e la «photosculpture» è pronta a servire da modello per l'andreide al quale Edison vuol dare anche l'autonomia. Sorge così il problema dell'identità di un essere che è *doublure*, illusione concreta di una «phantasmagorie lumineuse». Hadaly prenderà pian piano consapevolezza di sé, ma morirà durante il naufragio della nave che la sta trasportando in Inghilterra insieme a Lord Ewald.

Luci, specchi, ritratti entrano in gioco anche nel romanzo di Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892): il barone Rodolphe de Gortz nutre una passione incontrollabile per la voce della giovane cantante lirica Stilla che si esibisce al Teatro San Carlo di Napoli; nascosto in un palco, la spia, la concupisce e, a sua insaputa, ne registra la voce.

L'improvvisa morte in scena dalla donna è l'occasione per la creazione di un secondo teatro, di una seconda rappresentazione, questa volta tutta privata.

Nel proprio castello-laboratorio, con l'aiuto dello scienziato Orfanik, Rodolphe, la cui libido non tollera

l'assenza dell'artista, inscena una moderna fantasmagoria, facendo varcare a Stilla tutte le sere una soglia impossibile: Stilla canta solo per lui, rianimata da un gioco ottico che utilizza specchi, luci, un ritratto e la registrazione del canto.

Il desiderio si autoalimenta nella ripetizione *ad libitum*; un teatrino d'ombre, o meglio sarebbe dire d'oltretomba, alberga radicato nell'ossessione di possedere.

E la Faustine "virtuale" del romanzo *L'invenzione di Morel* (1941) di Adolfo Bioy Casares è per molti aspetti gemella di Hadaly e di Stilla.

Morel ha costruito sull'isola, scelta come laboratorio, una macchina capace di filmare – anche questa volta a loro insaputa – i propri giovani amici lì invitati.

Dopo la morte di ognuno, causata dagli stessi raggi che la macchina produce, solo le loro immagini continueranno a vivere negli scenari dell'isola: figure leggere, che giocano, ballano, conversano, sembrano partecipare ad una vita reale fatta di incontri, sentimenti.

Morel intende catture le assenze, vuole raccogliere le presenze disgregate che fatalmente, in modo disordinato e spesso casuale, la morte sottrarrà al mondo.

Costruisce così anche lui i suoi automi che agiscono nel doppio inganno di una carnalità tutta immagine, che si sovrappone al reale e inganna anche il naufrago anonimo che sull'isola è casualmente approdato, fuggendo da una qualche condanna.

Qui due piani si intrecciano e si fondono, confondendosi: Faustine, una delle giovani del gruppo, pur non esistendo che come simulacro, fa innamorare il fuggiasco che la avvicina, la cerca, la desidera; sco-

perto il diario dell'inventore, dove si rivela il progetto di conservare per l'eternità i segni, e solo i segni, dell'esistente, il naufrago non può che prendere una decisione. Si autofilma, per morire a sua volta e diventare riproducibile. È l'unico modo per entrare nell'universo di Faustine.

Manipolare il reale significa dunque tentare di imporre all'esistente altri segni, che non siano quelli incomprensibili o ineluttabili della realtà, ma quelli dominati e controllati dalle possibilità della conoscenza, dalle potenzialità della scienza. Poco importa se tutto si perderà dopo. Il tempo del desiderio è breve ma ossessionante, le sue proiezioni effimere ma penetranti.

Il breve racconto di Tommaso Landolfi *La moglie di Gogol* (1954) ha come protagonista un essere ambiguo e metamorfico:

La cosiddetta moglie di Gogol, dunque, si presentava come un comune fantoccio di spessa gomma, nudo in qualsiasi stagione, e di color carnicino o, secondo usa chiamarlo, color pelle. [...] Esso, o essa, era infatti, è ozioso aggiungerlo, di sesso femminile. Piuttosto, conviene dire subito che era altresì grandemente mutevole nei suoi attributi senza però giungere, com'è ovvio, a mutare addirittura sesso. Pur poteva, certo, una volta mostrarsi magra, quasi sfornita di seno, stretta di fianchi, più simile ad un efebo che a una donna; un'altra prosperosa oltremodo o, per dire tutto, pingue. Mutava inoltre di frequente il colore dei capelli e degli altri peli del corpo, concordamente o non. E così anche poteva apparir modificata in altre minime particolarità, come posizione dei nei, vivezza del-

le mucose, eccetera; persino in certa misura, nel colore stesso della pelle. Sicché da ultimo ci si potrebbe chiedere quale essa fosse in realtà, e se davvero se n'abbia a parlare come d'un personaggio unico; non è però prudente, lo vedremo, insistere su tal punto.

La ragione di questi mutamenti stava, secondo i miei lettori avranno già capito, in nient'altro che nella volontà di Nikolaj Vasilevič.<sup>3</sup>

Le manipolazioni di Nikolaj Vasilevič fanno del fantoccio un docile strumento della passione e del capriccio; ma fatalmente Caracas, questo il nome del feticcio, inizia ad acquisire una propria personalità e a manifestare volontà di indipendenza, ma comincia anche ad invecchiare. Il suo possessore prende ad odiarla e dopo un delirio di disgusto, conficcandole una cannula nell'ano, la gonfia, la deforma fino a che Caracas esplode, dissolvendosi e lasciando nelle mani dell'uomo una disgustosa eredità: «una pupattola, o un bamberottolo, di gomma».

I fantasmi del desiderio non possono che produrre mostri, figliastri della ragione, incubi gommosi.

Ovvero delirio e distruzione, come nel romanzo di Dino Buzzati, *Il grande ritratto* (1961), dove lo scienziato Endriade, anch'egli come Morel e Rodolphe de Gortz, isolato nella prigione del proprio delirio erotico, ricrea in un cervello elettronico la personalità, ma

<sup>3</sup> Tommaso Landolfi, *La moglie di Gogol*, in Enrico Ghidetti, Leonardo Lattarulo (a cura di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 308. Il racconto è contenuto in T. L., *Ombre*, Vallecchi, Firenze 1954.

non il corpo, della defunta e amatissima moglie Laura, sparpagliandone l'essenza, imprigionandola in circuiti e forme meccaniche.

La ribellione dell'automa sarà tremenda, un insopportabile grido metallico, un'accusa al narcisismo e alla debolezza:

Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità del creato, io sono l'inferno, io sono la donna, io penso come voi ma non sono voi. [...] Laura, Laura, giorno e notte quel maledetto nome, perché io fossi la sua Laura, lui mi ha messo dentro ad uno ad uno i desideri, e io desidero io ho voglia, io desidero i vestiti io desidero la casa io desidero la carne, io desidero l'uomo, io desidero l'uomo che mi stringa, io desidero i figli ah!<sup>4</sup>

Il laboratorio esplode con l'orrenda voce di Laura che diventa un sibilo, poi un nulla, un vuoto.

Le infelici creature che chiamiamo automi, robot e cyborg quando escono dal laboratorio dei sogni si fanno parola e immagine.

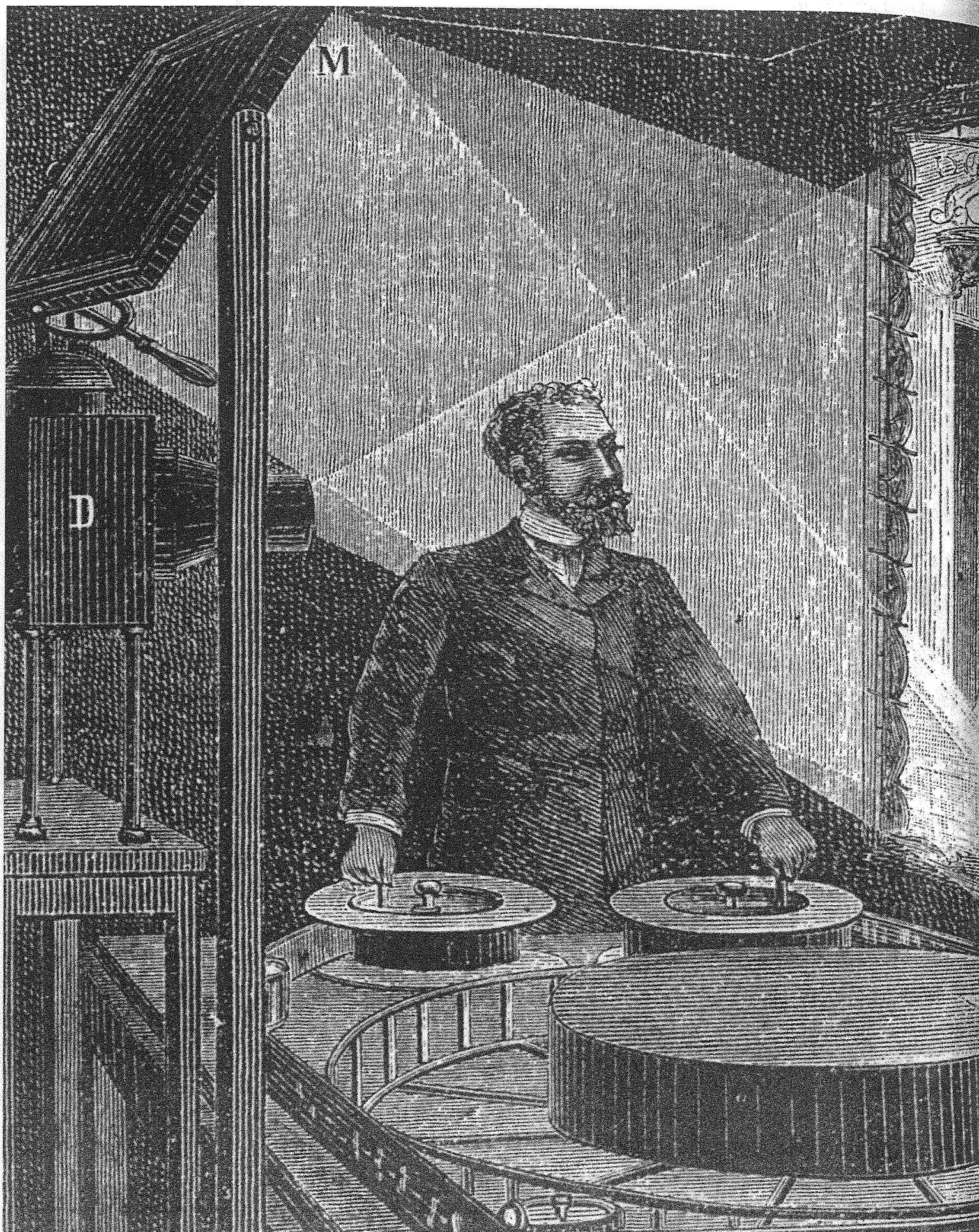
Entrando nella modernità della letteratura fantastica, rivelano il brusco scarto fra la genialità dell'invenzione e il proprio destino di esseri sognati e idealizzati: si bloccano o distruggono sul confine di un'intelligenza imperfetta ovvero troppo acuta e di un corpo dall'architettura mostruosa.

<sup>4</sup> Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1981, p. 162.

L'anitra o il cyborg, l'anitra e il cyborg, tra loro una gamma di varianti: mostramenti, artifici, trucchi, proiezioni evanescenti, provvisorie, eppure reali, che fanno parte ormai del precario equilibrio in cui convivono la confusa realtà e lo spazio nero delle pulsioni.

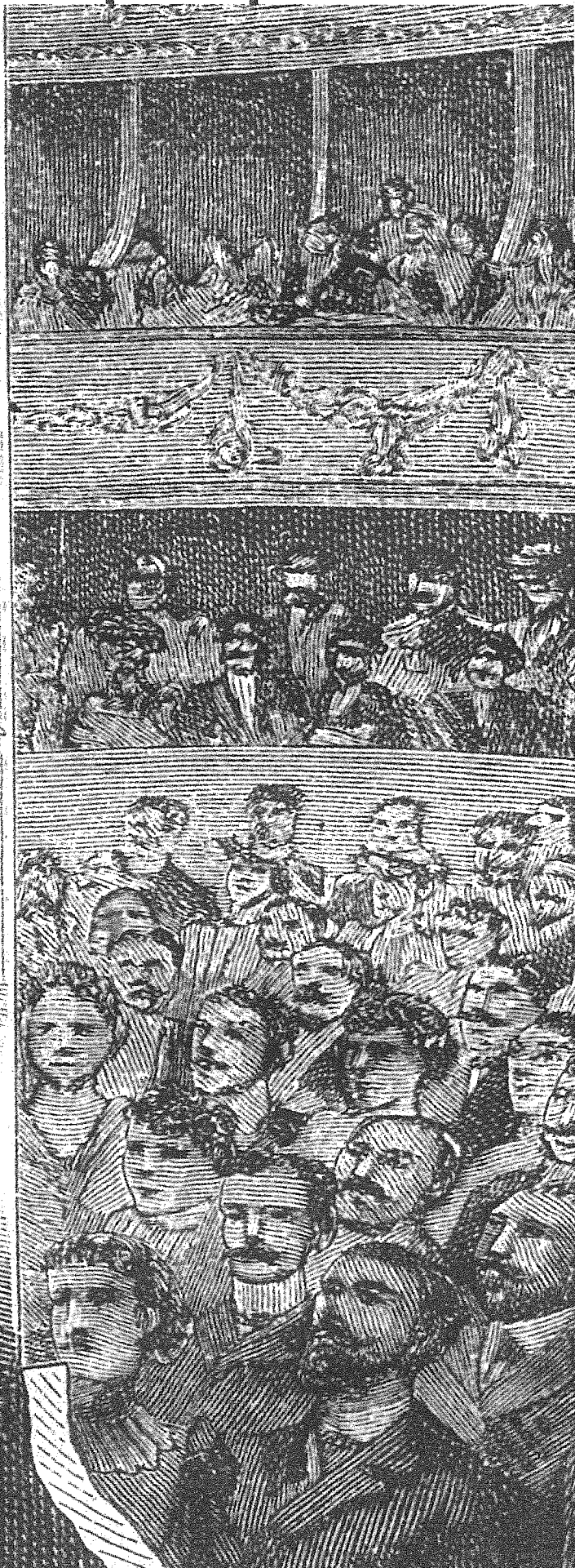
# Massimo DEL PIZZO

CHAIR - Revue Jules Verne n° 38



# Un simple artifice

Une fantasmagorie érotique de Jules Verne d'optique





« Je suis maître en fantasmagories. »

A. Rimbaud

« C'était un simple artifice d'optique » : par cette affirmation Jules Verne informe le lecteur, mais seulement à la fin du roman, sur la nature de l'automate qui hante le manoir sur le plateau d'Orgall, Transilvanie.

Bien sur, c'est *Le Château des Carpathes* : le diable (peut-être)...la musique... le miroir... mais le désir aussi, la mort, la folie.

Les ingrédients à la fois gothiques et scientifiques de l'aventure sont bien mélangés par l'auteur qui, par cette affirmation si péremptoire, cherche à nous rassurer après avoir provoqué un déchirement dans un univers qui se veut rationnel et bien ordonné : mais tout le monde a cru à la présence du diable dans les chambres impénétrables du château.

Publié en 1892, après *Mistress Branican*, et avant *P'tit Bonhomme* (mais pas de rapport entre les textes...), *Le Château des Carpathes* nous révèle du « fantastique-étrange » : la distinction théorisée par Todorov nous apprend à quelle typologie du fantastique ce roman appartient, ou pourrait appartenir :

« Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longuement conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite.<sup>1</sup> »

Et Jules Verne, lui, de préciser, dès les premières lignes, dans son *incipit* mémorable : « Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque ».

Mais chez Jules Verne, comme chez tous les narrateurs du fantastique, l'explication des événements étranges ne suffit pas à dissiper le brouillard :

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. pp. 49-50.

« Longtemps encore, la jeune génération du village de Wrest croira que les esprits de l'autre monde hantent les ruines du château des Carpathes.<sup>2</sup> »

Affirmation qui constitue l'épilogue d'un roman où l'on assiste à une mise en relief, à une émergence des relations ambiguës entre la science et la magie.

Stilla, devenue femme-automate, est l'objet d'un désir inassouvi, l'image de l'incertitude sur laquelle est bâtie la matière souterraine, chtonienne, de la représentation du monde où les personnages agissent ; monde par moitié superstitieux, par moitié rationnel, mais où les rapports traditionnels connus entre réalité et apparence sont bouleversés.

Fascination inquiétante provoquée par une aventure qui révèle plusieurs obsessions et qui introduit des thèmes et des problèmes concernant la représentation dans l'art, l'identité, l'absence.<sup>3</sup>

Toutes ces thématiques obsessionnelles et obsédantes sont organisées littérairement dans les clichés de l'*horror story* : on y trouve, classiquement, un château hanté, une femme-fantôme (mais dans ce cas on dirait plutôt une femme-fantasme), une passion, un persécuteur, un savant maudit.

Todorov a affirmé aussi que les thèmes de la littérature fantastique sont souvent les mêmes que les études concernant la psychologie, ou la psychanalyse : le double, la mémoire, le rêve.

En effet, le fantastique fin-de-siècle subit volontiers les suggestions de la recherche scientifique, pensons à Maupassant ; l'imaginaire (et l'imaginaire vernien aussi) est pénétré par une nouvelle dimension créative qui a ses bases dans les nouvelles réalités de la science comme l'ont démontré, par exemple, les études de Max Milner ou de Stephen Kern.<sup>4</sup>

.....  
2 Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hachette, 1978, p. 241.

3 Cf. Philippe Mustière, « La Chambre au miroir ou l'appropriation de l'être dans *Le Château des Carpathes* », Paris, *Bulletin de la Société Jules Verne*, 59, 1981, pp. 110-116.

4 Cf. Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982. Stephen Kern, *The Culture of and Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983.

Donc, même la figure de l'automate, telle que la *science fiction* la propose ou l'invente, devient l'occasion pour réfléchir sur la situation de l'homme contemporain fasciné, dépaycé ou dominé par la machine.

Chez Jules Verne, Stilla, la cantatrice, devenue après sa mort, femme-automate, a une identité complexe, ambiguë ; elle est, dans les mains du Baron de Gortz et de son partenaire Orfanik, le *go-between* entre deux dimensions.

Selon la définition la plus commune, l'automate est un organisme artificiel capable de reproduire (d'imiter) des mouvements ou des activités humaines ou animales mais qui n'a ni une volonté, ni une énergie cérébrale.

Les machines de Vaucanson ou de Von Knauss étaient obéissantes et sans mémoire, mais l'automate a eu une véritable évolution et aujourd'hui le robot ou le cyborg mettent en question la notion d'identité.

La relation entre machine et son créateur ou utilisateur est de plus en plus complexe et ambiguë.

C'est justement la science fiction qui montre les potentialités de cette invention.

La liste serait longue, et donc quelque titre seulement : à partir de *Frankenstein* de Mary Shelley (la citation est obligatoire), en passant par *R.U.R.* (1921) de Karel Čapek, pour arriver à *I Robot* (1950) de Isaac Asimov, à *Do Androids dream of electric sheep ?* (1968) de Philip K. Dick, il semble que l'être artificiel va montrer pas à pas une personnalité, une identité, une autonomie.

Dans le même domaine thématique, l'automate-Stilla anticipe *La invención de Morel* (1941) de Adolfo Bioy Casares et *Il grande ritratto* (1961) de Dino Buzzati, en liant désir et reproduction.

C'est, comme le dit Max Milner, l'exploration de la face cachée des techniques audiovisuelles.<sup>5</sup>

.....  
<sup>5</sup> Sur les automates : R. Ceserani, *I falsi Adami. Storia e mito degli automi*, Milano, Fel-

Qu'est-ce qu'il y a de plus épouvantable qu'une machine qui peut rêver ? Mais, qu'est-ce qu'il y a de plus séduisant qu'une machine qui peut séduire ?

De son vivant, Stilla (« la » Stilla comme Jules Verne l'écrit, et donc « la » *star* ) est l'objet d'un double désir : celui de Franz de Télék et celui du baron de Gortz :

« La Stilla alors âgée de vingt-cinq ans, était une femme d'une beauté incomparable, avec sa longue chevelure aux teintes dorées, ses yeux noirs et profonds, où s'allumaient des flammes, la pureté de ses traits, sa carnation chaude, sa taille que le ciseau d'un Praxitèle n'aurait pu former plus parfaite. »<sup>6</sup>

Stilla, « chanteuse d'opéra aux charmes ensorceleurs », comme la définit Marcel Moré<sup>7</sup>, a toujours son costume d'Angélica :

C'était dans le superbe rôle d'Angélica, d'*Orlando*, ce chef-d'œuvre du maestro Arconati, qu'elle devait adresser ses adieux au public.<sup>8</sup>

---

trinelli, 1969 ; R. Ceserani, *Gli automi, Storia e mito*, Bari, Laterza, 1983 ; A. Chapuis, *Les Automates dans les œuvres d'imagination*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1947 ; P. Warrick, *The Cybernetic imagination in science-fiction*, Cambridge-London, MIT Press, 1980, trad. it. : *Il romanzo del futuro. Computer e robot nella narrativa di fantascienza*, Bari, Dedalo, 1984 ; A. Caronia, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Roma, Theoria, 1985 ; M. Losano, *Storia degli automi*, Torino, Einaudi, 1990 ; V. Somenzi, R. Cordeschi (a cura di), *La filosofia degli automi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994 ; M.G. Solano, *Storie di automi. Dalla Grecia alla Belle Époque*, Torino, Einaudi, 1998 ; V. Tagliasco, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Milano, Mondadori, 1999 ; A. Carotenuto, *L'ultima Medusa. Psicologia della fantascienza*, Milano, Bompiani, 2001 ; « Lectures », 19, 1986 ; A. Castronuovo, *Macchine fantastiche. Manuale di stramberie e astuzie elettro-meccaniche*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007 ; C. Pagetti, O. Palusci (a cura di), *Delicate monsters. Literary creatures of wonder*, Milano, Cisalpino, 2007. D. Levy, *Love and Sex with Robots : the Evolution of Human-Robot Relationship*, NYC, Harper&Collins, 2008 ; M. Del Pizzo, *L'anitra e il cyborg: generazione di fenomeni*, in G. Barletta (a cura di) *Machinae, Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, Bari, B-A. Graphis, 2008, pp. 665-673.

<sup>6</sup> Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 140.

<sup>7</sup> Cf. Marcel Moré, *Le Château des Carpathes*, dans *Nouvelles explorations de Jules Verne. Musique, misogynie, machine*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 154-169.

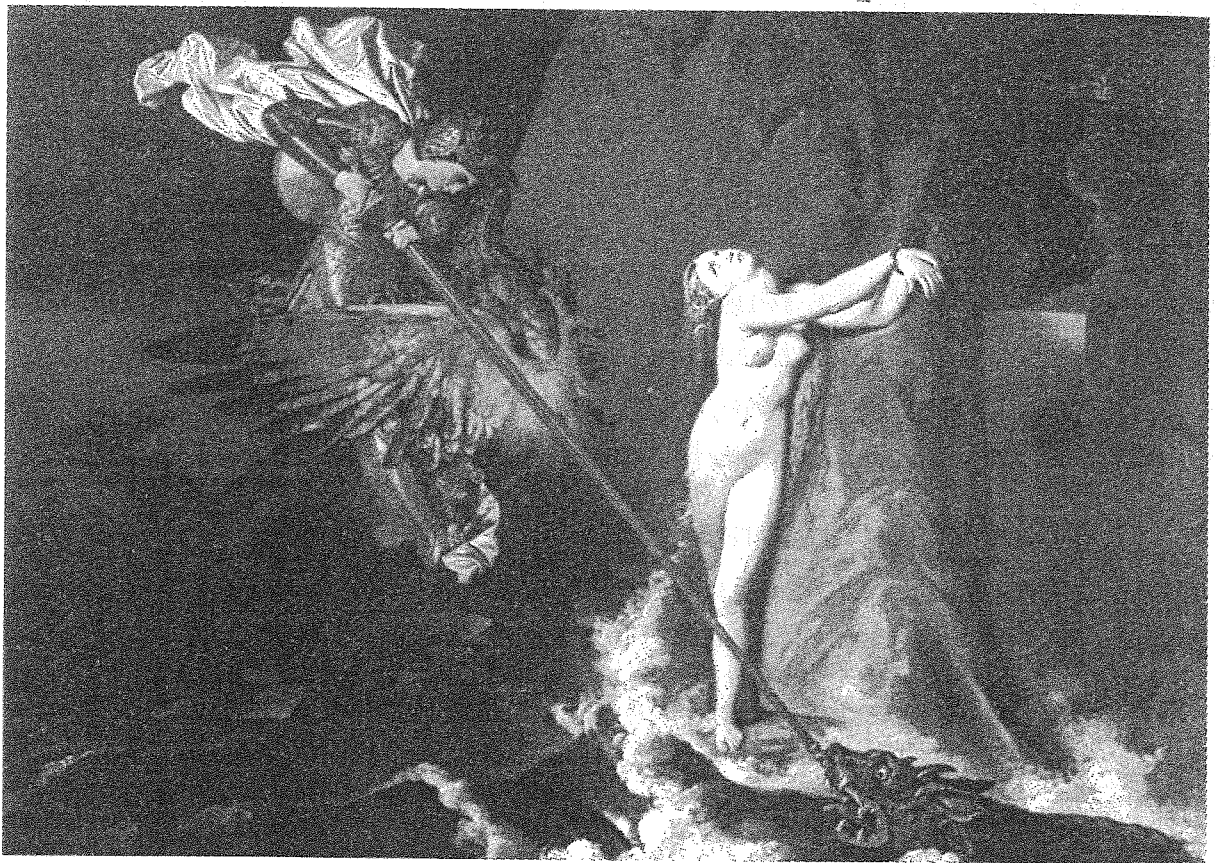
<sup>8</sup> Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, op. cit., pp. 148.

Angélica, bien sûr ; c'est l'Angélica de Boiardo possédant un anneau qui la rend invisible pour se soustraire aux attaques passionnées de ses admirateurs ? ou bien l'Angélica d'Ariosto séduisante fugitive pour les mêmes raisons :

« Jamais elle n'avait aimé, jamais ses yeux n'avaient répondu aux mille regards qui l'enveloppaient sur la scène. »<sup>9</sup>

Et d'ailleurs, pour ce qui concerne Franz de Télék et d'autres :

« Plusieurs fois, incapable de maîtriser sa passion, il avait essayé d'avoir accès près d'elle ; mais la porte de la Stilla demeura impitoyablement fermée pour lui comme pour tant d'autres de ses fanatiques admirateurs. »<sup>10</sup>



Existe-il dans *Les Voyages Extraordinaires* une femme aussi charmante et séduisante que Stilla, et en même temps aussi inexistantante ?

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 141.

On serait tenté de répondre : Myra Roderich, la femme invisible dans *Le Secret de Wilhelm Storitz* ; la femme que Jules Verne avait laissé invisible et que Michel Verne... mais laissons cela de côté... pour le moment, au moins.



Sans doute, Stilla a le physique du rôle mais, malgré cela, elle va rester prisonnière d'une projection fantasmagique, étant donné que *Le Château des Carpathes* est, au-delà de tout cliché littéraire, l'histoire de l'obsession de l'appropriation de l'être : obsession qui appartient soit à Franz de Télék, le monomane, monomaniacque du mariage, soit au baron de Gortz, le mélomane (« l'étrange mélomane », comme Jules Verne le définit) monomaniacque de la musique.

Histoire à la fois sublime, macabre et grotesque : le baron fasciné par la voix de Stilla, réussit à enregistrer secrètement ses performances musicales au théâtre San Carlo de Naples, et après la mort inattendue de la femme, il sera, dans son château, le metteur en scène d'un spectacle paradoxal.

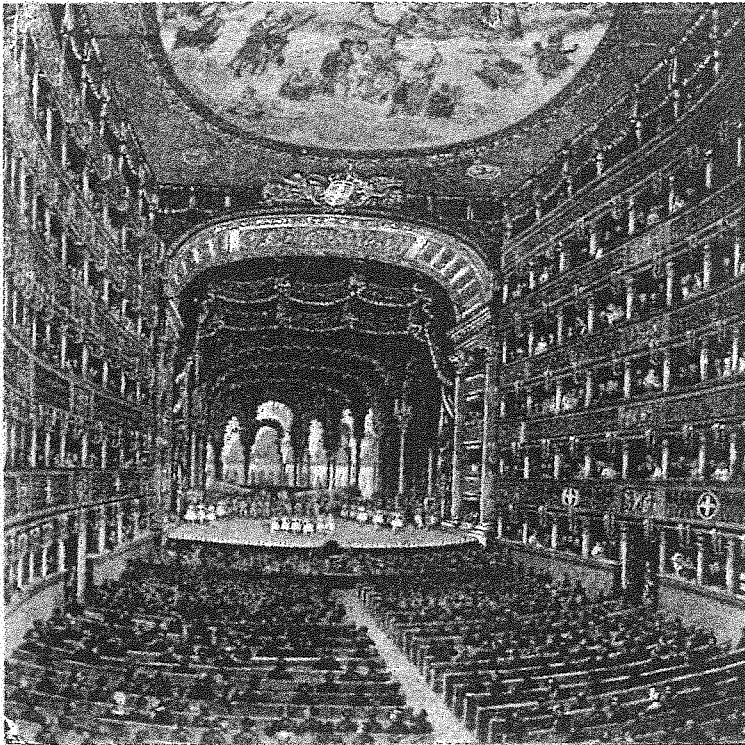
En actionnant un phonographe et en faisant revivre Stilla à l'aide d'un portrait, chaque soir, dans l'isolement le plus complet, il reproduit, par un jeu de lumières et de miroirs, la fantasmagorie.

Disons mieux : sa fantasmagorie à lui.

L'automate-Stilla s'anime donc grâce à « un simple artifice d'optique ».

Mais soyons plus précis : s'anime-t-elle grâce à un simple artifice d'optique, ou plutôt grâce à la force souterraine d'un désir ?

Le baron aura l'audace de la faire apparaître, sur le terre-plein du bastion, aux yeux du pauvre comte de Télék qui la cherche toujours et qui va devenir fou. Première fantasmagorie :



« C'était bien la grande artiste, vêtue de son costume d'Angélica, telle qu'elle s'était montrée au public à sa représentation d'adieu au Théâtre San Carlo. [...] Tout cela paraissait incroyable, inadmissible, répulsif au bon sens. Cela tenait du prodige, cela était invraisemblable [...]»<sup>11</sup> »

*Incroyable, inadmissible, répulsif, mais oui ! Répulsif et attrayant comme un fantôme-fantasma, comme tout revenant.*

Entre la machine et son possesseur et maître on détermine une relation qui les bloque réciproquement, qui les paralyse dans le moment où il n'est plus possible de récupérer le temps et donc le désir.

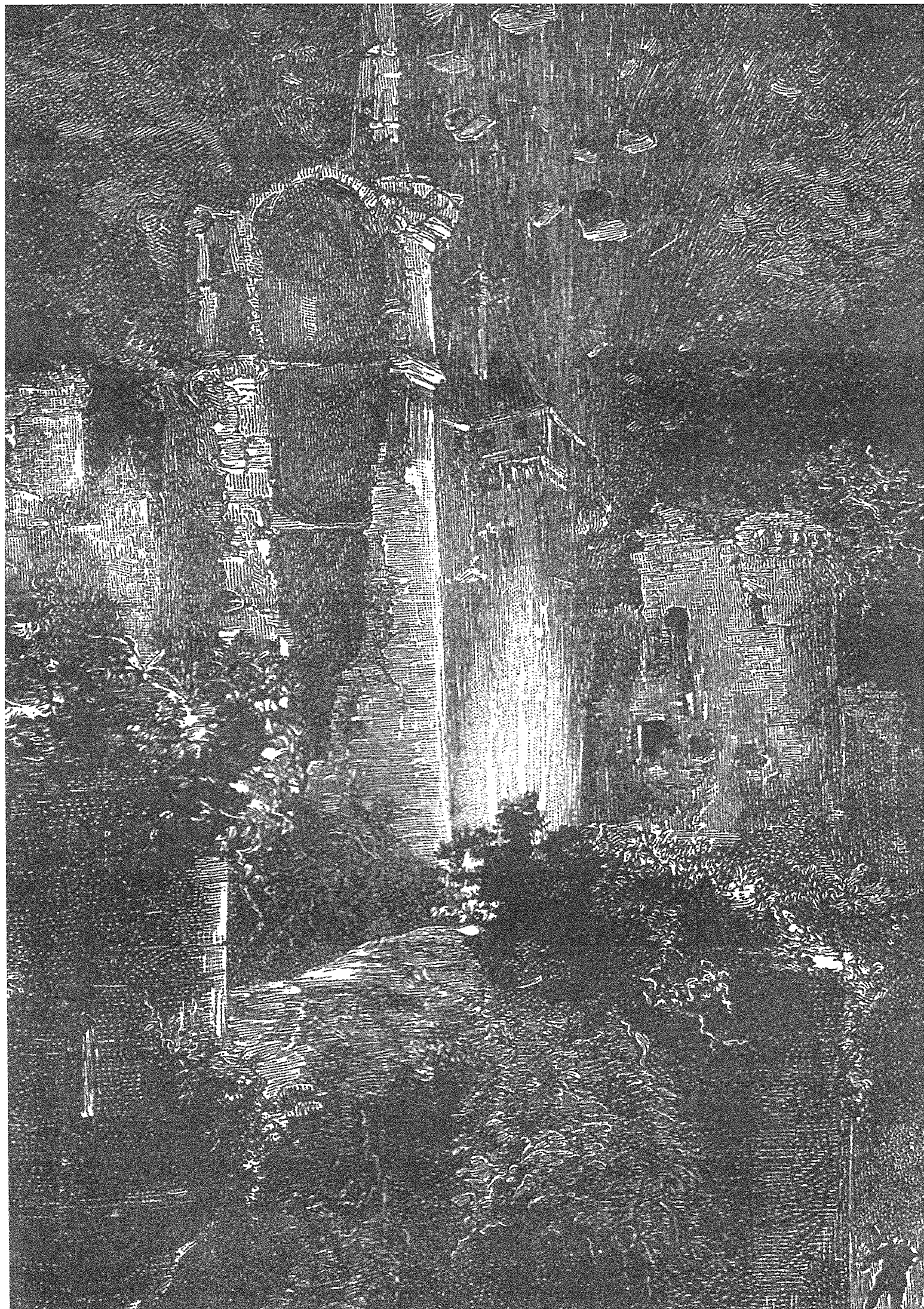
Stilla, artiste de théâtre, disparue à jamais, peut revivre uniquement dans la dimension de la théâtralité et du désir dans laquelle Rodolphe la reproduit et la possède à jamais.

Il est prisonnier lui-même dans le cercle de la mémoire et de la passion, de l'obsession de maîtriser le temps ; quand il actionne son automate à lui, il ne crée pas une réalité, mais il réanime une illusion.

Stilla était déjà partie d'une illusion, celle de l'art, et habitait l'espace d'une fiction au-delà de laquelle elle n'existait pas pour Rodolphe de Gortz, intéressé seulement à son chant, à sa voix.

L'antagoniste du baron, le comte Franz de Télék, lui, amoureux de Stilla en tant que femme, voudrait l'épouser et l'arracher définitivement au monde du théâtre.

.....  
<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.





En vivant dans le théâtre et pour le théâtre Stilla est travaillée par le fantôme du non-être.

En mourant dans le théâtre, elle est prête à être reproduite.

Image vs réalité, Rodolphe de Gortz vs Franz de Télék : chaque fois Stilla est reproduite et annulée par un procédé d'automatisme presque hypnotisant. La reproduction de Stilla vise à nier le temps ; et cela pour Rodolphe est la garantie de la répétition compulsive de son désir.

L'automate de Jules Verne est donc le résultat d'une décomposition et non pas, comme dans le cas de *Frankenstein*, d'une composition.

Stilla est fragmentée : voix, portrait, miroir, lumière... un puzzle fantastique.

En quels lieux, par quels moyens l'automate va-t-il se reproduire ?

Le château, tout d'abord lieu « régressif » hanté par les fantasmes de la mémoire, est le théâtre-miroir idéal pour la monomanie de Rodolphe ; il est en même temps le lieu de la peur et de la mort, labyrinthe de sorcelleries, de trucages, et aussi laboratoire scientifique.

Lieu d'expériences obscures, le château est donc le lieu potentiel de la rencontre entre deux cultures, deux mondes, deux dimensions : science et non-science.

Le savant à la solde Orfanik, (l'orphelin de la science, ou l'Orphée moderne, comme le suggère Daniel Compère ?) va organiser tout cela.

Réalisateur impassible de la rencontre entre passé et futur, science et magie, il est en même temps savant et magicien.

Son attitude est d'ailleurs très professionnelle :

« Cet individu s'appelait Orfanik. Quel âge avait-il, d'où venait-il, où était-il né ? Personne n'aurait pu répondre à ces

trois questions. À l'entendre – car il causait volontiers -, il était un de ces savants méconnus, dont le génie n'a pu se faire jour, et qui ont pris le monde en aversion. On supposait, non sans raison, que ce devait être quelque pauvre diable d'inventeur que soutenait largement la bourse du riche dilettante.

Orfanik était de taille moyenne, maigre, chétif, étique, avec une de ces figures pâles que, dans l'ancien langage, on qualifiait de "chiches-faces". Signe particulier, il portait une œillère noire sur son œil droit qu'il avait du perdre dans quelque expérience de physique ou de chimie, et, sur son nez, une paire d'épaisses lunettes dont l'unique verre de myope servait à son œil gauche, allumé d'un regard verdâtre. Pendant ses promenades solitaires, il gesticulait, comme s'il eut causé avec quelque être invisible qu'il écoutait sans jamais lui répondre.<sup>12</sup> »

Cette description détaillée nous fait bien comprendre quelles sont les forces et les énergies mystérieuses, qui, par des voies très singulières, contribuent à la création de la nouvelle Stilla, la cantatrice virtuelle.

Lisons encore une description de Jules Verne, maître en descriptions :

« [...] Orfanik lui proposa de recueillir, au moyen d'appareils phonographiques, les principaux morceaux de son répertoire que la cantatrice se proposait de chanter à ses représentations d'adieu. Ces appareils étaient merveilleusement perfectionnés à l'époque, et Orfanik les avait rendus si parfaits que la voix humaine n'y subissait aucune altération ni dans son charme ni dans sa pureté. Le baron de Gortz accepta l'offre du physicien. Des phonographes furent installés successivement et secrètement au fond de la loge grillée pendant les derniers mois de la saison. C'est ainsi que se gravèrent sur leurs plaques, cavatines, romances d'opéra ou de concerts, entre

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

autres, la mélodie de Stéfano et cet air final d'*Orlando* qui fut interrompu par la mort de Stilla. Voici en quelles conditions le baron de Gortz était venu s'enfermer au château des Carpathes, et là, chaque soir, il pouvait entendre les chants qui avaient été recueillis par ces admirables appareils. Et non seulement il entendait la Stilla, comme s'il eut été dans sa loge, mais – ce qui peut paraître absolument incompréhensible –, il la voyait comme si elle eut été vivante, devant les yeux.

C'était un simple artifice d'optique.

On n'a pas oublié que le baron de Gortz avait acquis un magnifique portrait de la cantatrice. Ce portrait la représentait en pied avec son costume blanc de l'*Angélica d'Orlando* et sa magnifique chevelure dénouée. Or, au moyen de glaces inclinées, suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion, aussi « réelle » que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute sa beauté. »<sup>13</sup>

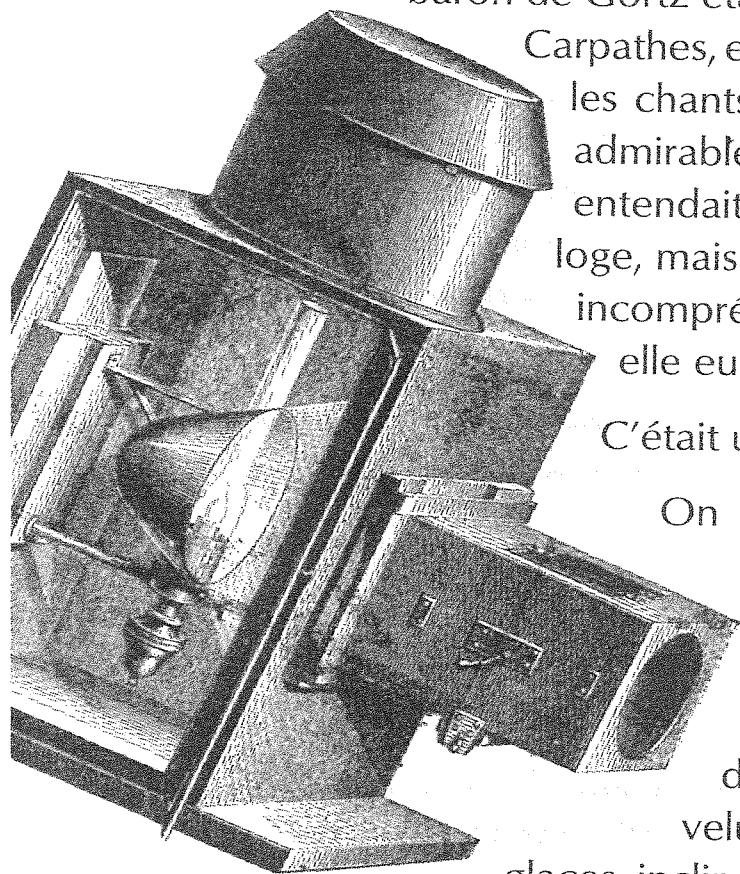
Les instruments utilisés par Orfanik appartiennent à deux mondes différents.

Miroir et phonographe : ce sont les appareils qui garantissent la fantasmagorie (« art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique »<sup>14</sup>) et qui en même temps permettent la cohabitation de deux dimensions.

D'un côté, le miroir, l'instrument optique le plus ancien, générateur d'inquiétude et d'effets « fantastiques ».

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 237-238.

<sup>14</sup> Louis-Nicolas Bescherelle, *Nouveau dictionnaire national*, Paris Garnier, 1887, cité par Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 9.



De l'autre, le phonographe, (« merveilleusement perfectionné ») provenant de la dimension technologique.

Comme l'affirme Carrouges :

« Chez Jules Verne la science positive et la merveille fantastique se rencontrent avec tant de justesse et de puissance que de leur union jaillit un incomparable éclat. D'une autre façon que Dostoïevski et Breton, Jules Verne a compris que le merveilleux, le plus authentique et le plus rayonnant ne s'oppose pas au réel, il jaillit des profondeurs du réel.<sup>15</sup> »

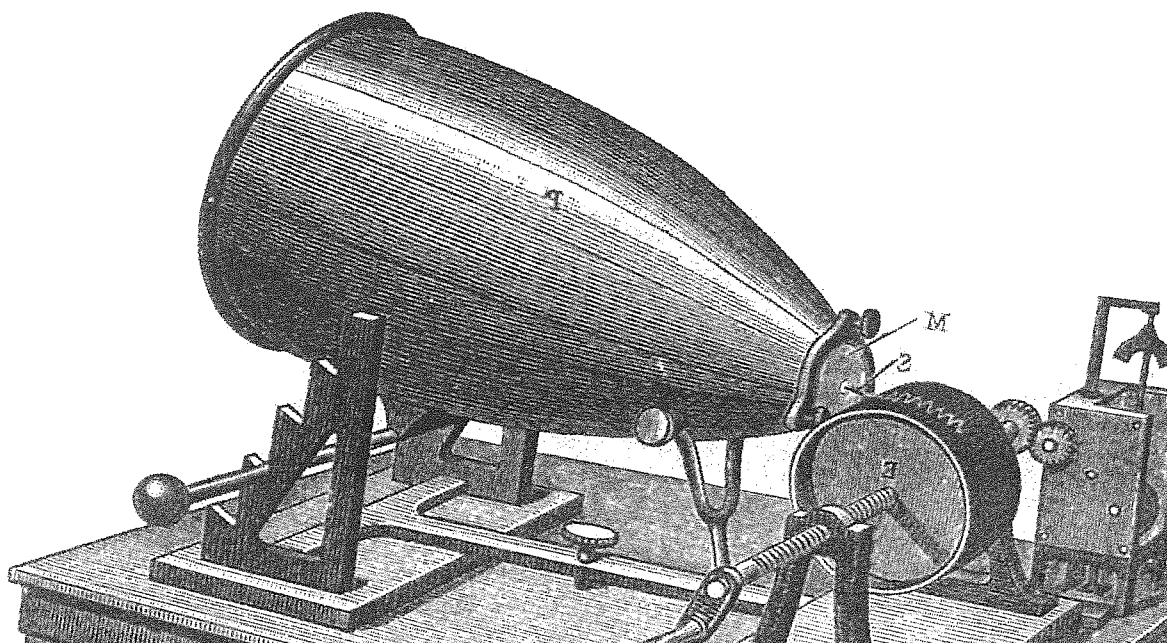
La destruction finale des lieux, des fantômes et des fantasmagories évoqués est le signe d'une mise en question de l'intégration définitive de ces deux mondes.

Toutefois, ce roman nous le dit, une coexistence temporaire et provisoire est possible, même si elle conduit à la folie et à la mort.

Il semble donc que science et magie, réalité du rêve et réalité du réel, réalité du désir et rêve du désir, s'alimentent à une seule, profonde et obscure source.

L'artifice, en somme, n'est pas si simple. Maître en descriptions, Jules Verne est aussi, dans ce roman, maître en fantasmagories.

.....  
15 Michel Carrouges, « Le Mythe de Vulcain chez Jules Verne », *Arts et Lettres*, 15, 1949, p. 52.



---

GIORGIO GRIMALDI

L'UOMO E L'AUTOMA: FRA *TÉCHNE* E *AUFKLÄRUNG*

1. *Hobbes e l'immagine dell'automa*

Nell'Introduzione al *Leviatano*, Hobbes, per chiarire la natura dello Stato di cui tratteggerà le caratteristiche nelle pagine successive, opera una similitudine da cui sarebbe semplicistico dedurre il carattere assolutistico della sua costruzione politica, e che invece riveste un interesse particolare per il tema che ci si propone di affrontare. Hobbes presenta infatti una similitudine fra meccanismi automatici e forme di vita, attraverso la quale si può riscontrare un mutamento di paradigma tipico del mondo moderno. Leggiamo direttamente il passo:

La natura, ossia l'arte per mezzo della quale Dio ha fatto e governa il mondo, viene imitata dall'arte dell'uomo, oltre che in molte altre cose, anche nella capacità di produrre un animale artificiale [*it can make an artificial animal*]. Infatti, poiché la vita non è altro che un movimento di membra [*life is but a motion of limbs*], l'inizio del quale sta in qualche parte fondamentale, perché non potremmo affermare che tutti gli *automi* [*all automata*] (macchine semoventi per mezzo di molle e ruote, come un orologio) possiedono una vita artificiale [*an artificial life*]? Che cos'è infatti il cuore se non una *molla* e che cosa sono i *nervi* se non altrettante *cinghie*, e le *articolazioni* se non altrettante *rotelle* che trasmettono il movimento a tutto il corpo secondo l'intendimento dell'artefice [*such as was intended by the artificer*]? L'arte si spinge anche più avanti attraverso l'imitazione di quel prodotto razionale che è l'opera più eccellente della natura: l'uomo [*that rational and most excellent work of nature, man*]<sup>1</sup>.

L'«imitazione di quel prodotto razionale», l'uomo, è lo Stato. Ma qui gli aspetti che ci interessano sono altri, e in particolare quattro: la definizione hobbesiana di *vita*, quella di *automa* e la figura dell'*artefice*, a cui è legato il problema della sua *volontà*. È però l'intero contesto del passaggio hobbesiano a costituire l'aspetto più importante: la similitudine stessa fra automa e vita. Essa ci dice di un contesto mutato

<sup>1</sup> Th. HOBBS, *Leviathan*, Andrew Crooke, London 1651; tr. it. di A. Lupoli/M.V. Predaval/R. Rebecchi, *Leviatano*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 5; Th. HOBBS, *Leviathan*, Oxford University Press, Oxford 1996 [1651], p. 7.

rispetto a una tradizione di lunga durata, e il cambiamento che testimonia è uno degli elementi che caratterizza l'età moderna come uno dei motivi decisivi della rivoluzione scientifica. Essa ci dice infatti di un mutato rapporto con ciò che è meccanico, nei confronti del quale le culture dominanti del mondo antico e del medioevo nutrivano una considerazione assai bassa<sup>2</sup>. Cos'è avvenuto nel frattempo, se in Hobbes i passaggi della similitudine sono Dio (l'«artefice» del «prodotto razionale» che è l'uomo), l'uomo e lo Stato, e il tramite di questa similitudine (escluso Dio, ma torneremo su questo) è l'automa? Se Hobbes infatti si esprime in questi termini, ciò significa che la considerazione delle arti meccaniche è mutata, e considerevolmente; anzi, potremmo affermare che vi è stato addirittura un capovolgimento di posizioni. Tale capovolgimento però non è stato qualcosa di immediato, bensì l'esito di un percorso che non va considerato come se il suo andamento fosse lineare, ma, così come il processo storico nella sua interezza, come caratterizzato da avanzamenti e arretramenti; inaugurazione di percorsi non più battuti e ripresi molto più tardi e da parte magari di altre culture; abbandono di consolidate abitudini e irrompere di nuovi approcci concettuali: avvenimenti a prima vista repentini, ma che in realtà hanno una loro lunga provenienza. Si tratta, allora, di ricostruirne un tracciato.

## 2. Tre fasi della storia della tecnica

La storia degli automi è una sezione che sarebbe superficiale non considerare come di estrema importanza nella storia della tecnica. L'atteggiamento secondo il quale quando si parla di automi in fondo si parla di "giocattoli", e l'impressione che il delinearne una storia appartenga a una ricerca fra l'erudito e l'estroso e non nasca, invece, anche da una rigorosa esigenza teoretica, sono una sorta di "residuo" di una *forma mentis* radicata nella tradizione, che vede gli automi e i loro meccanismi come passatempi e "lusso" per classi abbienti o, diversamente, come "fenomeno da baraccone" ed elemento grottesco. Questa oscillazione fra "lusso" e "grottesco" si muove nel solco di un processo storico reale che ha visto gli automi passare da meraviglia per pochissimi ad attrattiva legata ad ambienti dal retrogusto truffaldino<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. su questo tema P. Rossetti, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Feltrinelli, Milano 2007 [1962].

<sup>3</sup> Per la storia di questa "ascesa e caduta" dell'automa, cfr. M.G. LOSANO, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Einaudi, Torino 1990.

Ripercorrere, invece, la storia degli automi è ripercorrere alcuni importanti passaggi della storia della tecnica e della storia del pensiero scientifico, dato il ruolo decisivo della tecnica in particolar modo nell'elaborazione della scienza moderna.

Possiamo, per compiere un primo passo, avere presenti le tre fasi della storia della tecnica individuate da Mario G. Losano nel suo *Storie di automi*:

La prima fase è quella della scoperta dei meccanismi e va dalle origini della nostra civiltà sino al XIX secolo. La grande trasformazione inizia già nel 1600, ma sostanzialmente la tecnologia resta invariata. Questa prima, lunghissima fase è caratterizzata dall'affinarsi degli strumenti che sostituiscono e potenziano la forza muscolare del singolo lavoratore individuale. La macchina a vapore apre poi la seconda fase, che può essere definita quella dei motori: a partire dalla metà del XIX secolo, essi permettono non solo di sostituire, ma anche di moltiplicare la forza dell'operaio. Il suo lavoro contiene sempre meno esecuzione diretta e sempre più controllo sull'esecuzione della macchina. Questa fase è breve, poiché durò meno d'un secolo, ma produsse modificazioni sociali più incisive e radicali dei due millenni che l'avevano preceduta. La terza fase si apre alla fine della seconda guerra mondiale, quando le tecniche dell'elaborazione elettronica dei dati vennero trasferite dall'ambito militare a quello civile. Nessuno poteva pensare, nel 1945, che in pochi decenni l'elettronica avrebbe portato all'estinzione di intere famiglie di prodotti meccanici. La fase dell'elettronica è caratterizzata dalla costruzione di strumenti che sostituiscono e amplificano non più il lavoro manuale, bensì quello intellettuale, in misura sempre più estesa e in forme socialmente sempre più inquietanti<sup>4</sup>.

Il libro di Losano è del 1990, e la «terza fase» della storia della tecnica di cui si tratteggiano i caratteri è oggi sotto i nostri occhi in un momento di potenza inaudita: forse siamo nell'apice della terza fase, e le «forme socialmente sempre più inquietanti» a cui Losano stesso accenna hanno acquisito realtà oggi più che mai. Si tratta solo di «forme» come in sé «inquietanti» o del manifestarsi in forma adeguata alla tecnica attuale di elementi continui nel tempo? Vi è, al con-

<sup>4</sup> *Ibi*, p. XV. Sulla seconda fase della storia della tecnica individuata da Losano, di estremo interesse sono le pagine de *Il capitale*, anche al di là dello stesso impianto marxiano, K. MARX, *Das Kapital* 1867; tr. it. a cura di A. Macchioro e B. Maffi *Il capitale*, 3 voll., UTET, Torino 2009, Libro Primo, pp. 501-656.

trario, per mezzo della tecnica, l'accadere di *novitas*? La risposta con ogni probabilità non è univoca, ma ciò che sembra certo è che, per comprendere il tempo attuale, la storia dell'automa (come parte della storia della tecnica) può essere rivelatrice di aspetti non sempre facilmente individuabili.

Ma l'automa interroga anche come *figura*. Che cos'è, infatti, un automa? La parola viene dal greco *autómatos*, che, riferito a cose, significa «che si muove da sé»; se riferito a persone, indica, implicando, la volontà: «che agisce di forza propria, spontaneo, volontario»<sup>5</sup>. Queste "definizioni" aprono una vastità di problemi in cui districarsi non è affatto facile. Perché la risposta non sia un semplice rincorrersi di definizioni occorre prima interrogare direttamente la storia della scienza.

### 3. Sulla considerazione delle arti meccaniche

Nel mondo antico la considerazione delle arti meccaniche e, in genere, di ciò che aveva a che fare con il lavoro manuale, era incomparabilmente inferiore di quella riservata all'attività intellettuale, privilegio, non a caso, della classe dominante. È stato specificato in più sedi che una società schiavistica non potesse non concepire altrimenti, persino con disprezzo, il lavoro manuale e le attività manuali anche se connesse con un'elaborazione teorica. Paolo Rossi compie una ricostruzione, precisa e ricca di dati, dell'intero processo, che vede, con una sorta di "accelerazione" nella modernità, l'elevarsi della considerazione delle attività manuali (e quindi della tecnica, delle macchine). A tale processo si accompagna perciò l'emergere della possibilità concreta di quell'unione collaborativa fra teoria e pratica che costituisce uno dei capisaldi e punti di forza della rivoluzione scientifica, insieme, per lo meno, alla pubblicità dell'operatività, non più nascosta nel segreto degli studi alchemici.

Un diverso approccio e una rinnovata considerazione delle attività manuali (quindi legate alle arti meccaniche) è un cambiamento di paradigma che si scuote di dosso, non senza violenza distruttiva, una tradizione che affonda le radici nel pensiero della Grecia classica. Osserva Rossi:

Aristotele aveva escluso gli 'operai meccanici' dal novero dei cittadini e li aveva differenziati dagli schiavi solo in base al fatto che i primi attendono ai bisogni e alle neces-

<sup>5</sup> H.G. LIDDELL/R. SCOTT, *Dizionario illustrato greco-italiano*, a cura di Q. Cataudella/M. Manfredi/F. Di Benedetto, Le Monnier, Firenze 1975, p. 206.



sità di più persone, mentre i secondi han cura di una persona sola. L'opposizione fra schiavi e liberi tendeva così a risolversi nell'opposizione fra tecnica e scienza, fra una conoscenza volta alla pratica e all'uso, immersa negli oggetti materiali e sensibili, e una conoscenza razionale volta alla ricerca di verità. Il concetto aristotelico di scienza portava in realtà, esso stesso, una politica: 'Aristotele vuol mostrare che la Città greca, oligarchica e fortemente gerarchizzata, è giusta perché è costruita a immagine della natura. Ciò comporta, evidentemente, che egli abbia cominciato a costruire la Natura dalla Città [...]'. Polemizzando contro il concetto aristotelico di scienza, difendendo la dignità delle arti meccaniche, rifiutando l'immagine di una natura concepita come una rigida gerarchia di forme, Palissy e Vives, Agricola e Vesalio (così come più tardi Bacone e Boyle) contribuivano in realtà – indipendentemente dalle loro particolari intenzioni e opinioni o pregiudizi politici – alla distruzione, che non sarà certo priva di conseguenze e di riflessi 'politici', di una veneranda visione del mondo. [...] A questa distruzione [...] danno contemporaneamente il loro contributo alcuni esponenti della cultura filosofica e non pochi rappresentanti di quei gruppi di artigiani più avanzati che, entrando in rapporto con gli ambienti umanistici e con l'eredità del mondo classico, cercano nelle opere di Euclide, di Archimede, di Vitruvio o di Erone una risposta alle loro domande<sup>6</sup>.

Proprio Erone d'Alessandria è autore di un libro sugli automi, tradotto da Bernardino Baldi e pubblicato nel 1589 con il titolo *Di Herone Alessandrino De gli Automati, ovvero Machine Se Moventi*. Erone fu una delle fonti principali per la cultura araba e per il Rinascimento; il passaggio della cultura del mondo classico attraverso quello arabo è presente anche nella storia della fortuna di Erone:

Erone d'Alessandria (detto anche Erone il Meccanico o Erone il Vecchio) è per noi un personaggio tanto importante quanto ignoto. Sulla sua vita la discordanza tra gli studiosi è tale, che la si colloca tra il I secolo a.C. ed il III secolo d.C. Nel tracciarne una breve biografia, Bernardino Baldi parla addirittura di due Eroni, vissuti l'uno prima, l'altro dopo Cristo. Oggi tuttavia si ritiene che di Eroni ve ne fosse soltanto uno, la cui biografia è però particolarmente oscura. Molte sue opere ci sono giunte quasi integre, anche attraverso traduzioni arabe, a loro volta probabilmente tradotte dal siriano<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> P. ROSSI, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit., pp. 36-37.

<sup>7</sup> M.G. LOSANO, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, cit., p. 19.

Erone, Ctesibio e Filone di Bisanzio sono le tre principali figure «alle origini dell'ingegneria araba e, attraverso quest'ultima, anche di quella europea moderna»<sup>8</sup>. Dopo il "passaggio in Medio Oriente",

Il Rinascimento riscoprì gli originali greci e mise in disparte i mediatori islamici e medievali. L'interesse degli studiosi rinascimentali per Erone è documentato anzitutto dalla traduzione di alcune parti delle sue opere, che l'umanista Lorenzo Valla pubblicò nel 1501. Nel 1575 Federico Commandino pubblicò a Urbino lo *Spirituum Liber*, traduzione latina dei *Pneumatica* di Erone. A Commandino si richiama poi direttamente Bernardino Baldi [...] <sup>9</sup>.

Nel diverso contesto sono visibili i contrasti e le difficoltà di un mutamento di paradigma non immediato e che al contrario incontra diverse resistenze, e però si profila il nuovo carattere, decisivo per quella che chiamiamo "rivoluzione scientifica":

Le nozioni meccaniche di origine classica vengono trapiantate in un mondo in cui il Cristianesimo ha vissuto il dramma della Riforma e della Controriforma. [...] [Nel passato] gli automi [erano] considerati macchine per destare la meraviglia degli astanti. La nozione di gioco era parte integrante della cultura classica: al gioco, quindi, greci e latini non ricollegavano alcun giudizio negativo. Questa nozione non poteva però essere senz'altro accettata in una società permeata di cristianesimo medievale o rinascimentale. Dal mondo classico questa società aveva ereditato anche la contrapposizione tra arti liberali e arti meccaniche. [...] Questa contrapposizione tradizionale veniva ancora rispettata, ma era intrinsecamente in crisi, poiché la tecnica stava ormai diventando il lievito della vita quotidiana<sup>10</sup>.

Tale «contrapposizione» entra sempre più «in crisi» man mano che la borghesia è in ascesa. Questo è un aspetto da non sottovalutare o minimizzare affatto, considerandolo come frutto di una riflessione meramente "sociologica"; ciò attesta invece un fatto preciso, e cioè che la tecnica e la scienza moderne nascono e sono *borghesi*: nell'emancipare le arti meccaniche, la loro funzione è senza dubbio progressiva, si tratta perciò di un'attestazione di merito. Tuttavia questa posizione, se ferma su se stessa, produce un limite dal quale

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 62.

<sup>10</sup> *Ibi*, pp. 63-64.

piuttosto che procedere si tende a regredire pur di mantenersi come dominanti. Anche scienza e tecnica, perciò, sono coinvolte nella dialettica storica.

#### 4. Scienza e contesto storico

L'automa nasce come *divertissement* ma la sua struttura, il lavoro e la ricerca che ne consentono il funzionamento sempre più raffinato e sorprendente, costituiscono un avanzamento delle arti meccaniche che sono il cuore della tecnica moderna. Gli automi sono, nel corso dei secoli, un vero e proprio laboratorio per i meccanismi e il loro affinamento; la svolta sarà costituita dalla *funzione* che verrà riservata ai meccanismi, dal loro utilizzo. Non che nel passato l'aspetto ludico offuscasse del tutto quello pratico:

Molti automi dei meccanici alessandrini e arabi avevano anche finalità pratiche. Certi recipienti servivano a distribuire l'acqua per le abluzioni rituali, a ripartire bevande, o a misurare la quantità di sangue prelevata con la flebotomia. Inoltre la scarsità dell'acqua nel mondo circostante invitava a sottolinearne la rara presenza anche con prodigiose fontane ornate di figure semoventi. Tuttavia è difficile dire perché orologi, vasi e fontane, oltre che dotati dei meccanismi indispensabili alla loro funzione, fossero pure adorni di figure che compivano azioni non necessariamente connesse col segnare del tempo o col dispensare liquidi<sup>11</sup>.

L'aspetto estetico e non legato in maniera diretta alla funzione e alla ottimizzazione della *performance* del meccanismo diventerà, con il passare dei secoli, sempre più marginale, mentre il lato *funzionale* indirizzato a una utilizzazione *pratica* diverrà man mano più importante. Ma a spese dell'esistenza stessa degli automi, di cui Losano decreta l'estinzione:

Le biografie degli automi si rivelano un epicedio. L'avvento dell'elettronica e dell'informatica ha realizzato le loro promesse con tecniche completamente diverse, relegandoli nell'archeologia tecnologica. [...] i robot industriali compiono le azioni umane che gli automi imitavano in modo esitante. Con l'avvento dell'elettronica il mondo degli automi è finito<sup>12</sup>.

Sebbene la sentenza sia probabilmente fin troppo definitiva (il *comando* dei robot è elettronico, ma il movimento è

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibi*, p. 148.

meccanico: si tratta cioè di un nuovo stadio, di un *upgrade*, e non di un azzeramento), dovremmo comunque specificare che "il mondo degli automi *meccanici* è finito", o meglio, di quelli che hanno l'impulso primario meccanico. Vista l'automazione (torna nuovamente *autómatos*) sempre crescente, la robotizzazione quasi a volte nella sua totalità della produzione e l'utilizzo sempre maggiore (e secondo alcuni invasivo) di dispositivi elettronici con enormi capacità di calcolo, la storia degli automi (e la sua svolta) diviene di particolare importanza per cercare di comprendere alcuni aspetti della contemporaneità forse addirittura essenziali. Non a caso, sebbene lo abbiamo visto essere piuttosto tranciante nel giudizio, lo stesso Losano scrive: «Come nell'alchimia v'è in germe la chimica moderna, così gli automi contengono in nuce l'odierna robotica»<sup>13</sup>. Tuttavia, a nostro parere, la loro scomparsa in quanto tali non è così perentoria.

Per ora, però, seguiamo il nostro percorso storico a grandi linee. Infatti il sapere greco sulle arti meccaniche perviene al mondo arabo, che lo utilizza egregiamente costruendo meccanismi ludici straordinari per feste, semplice piacere e meraviglia quotidiana, e per la misurazione del tempo per mezzo di orologi ad acqua non privi di meccanismi. È in parte superfluo specificare che ogni cosa fosse riservata alle classi dominanti dell'epoca. Con il Rinascimento, e perciò, come già sappiamo, con la ripresa della tradizione classica non più mediata dalla cultura araba e, contemporaneamente, con un'attenzione (potremmo dire un po' a posteriori) tutta moderna per la meccanica e la tecnica (così come ricostruisce Paolo Rossi), l'interesse per l'automa in sé inizia a scemare e invece ci si concentra sul funzionamento dei singoli meccanismi in vista di un loro utilizzo pratico e non più, in sostanza, esclusivamente ludico. L'ascesa della borghesia, di certo differenziata, che ha interesse a ottimizzare sempre maggiormente i tempi (di qui l'importanza crescente dell'orologio, che deve scandire il tempo in maniera il più possibile rigorosa) e la spinta a razionalizzare metodi e prassi in vista di un fine utile (il che non significa, di per sé, *strumentalizzare* qualsiasi cosa, bensì uscire dalla contemplazione e speculazione autoreferenziali e fine a se stesse e compiere man mano quell'unione fra teoria e prassi su cui Rossi ha così insistito sottolineandone la funzione decisiva per il passaggio alla modernità) sono le cause (ma ogni causa, così come

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 12.

ogni effetto, non vanno assolutizzati) di un diverso approccio alle arti meccaniche, di cui gli automi in senso classico risentono profondamente. Inizia cioè per gli automi un percorso luminoso nelle corti europee, a cui segue una caduta ingloriosa nelle fiere anche coloniali. Ciò che era raffinato nelle corti arriva dozzinale per le masse. Nel frattempo le arti meccaniche, la tecnica e l'automa avevano preso un altro percorso e il "residuo" di quello precedente era destinato a estinguersi in ambienti spesso miserevoli.

Qual era, dunque, il percorso nuovo? Quello segnato, tracciato, anzi, forse persino del tutto inaugurato (ma nulla, almeno in questo campo, sembra nascere *ex nihilo*) dalla rivoluzione scientifica, che, in vista di una *funzione* volta all'*utile*, delle cose cambia il *sensu*. Ne è esempio celebre il cannocchiale di Galileo, che questi sottrae a un uso effimero e ne opera la trasformazione in strumento scientifico di precisione (man mano, è ovvio, che la tecnica avanza). Va però sottolineato un punto: la *tecnica* c'era, ma non vi era l'*intenzione*; è il *gesto* di Galileo, il puntare il cannocchiale al cielo, a cambiare la storia. È cambiata la coscienza perché è cambiato il contesto, ed è cambiato il contesto perché è cambiata la coscienza, anche se la coscienza non può cambiare se non vi è un contesto in cui un certo tipo di cambiamento sia possibile. È cambiato, perciò, lo spirito del tempo, che deve avere una base materiale per superarsi, anche se questa base materiale non va assolutizzata. Che oggi, al nominare lo *spirito* del tempo, si sorrida, è segno dell'attuale *spirito* del tempo, in cui la classe dominante ha posto la maschera della neutralità della tecnica ai propri fini determinati. Ma lo spirito del tempo lavora anche per negazione, per superare ciò che è caduco e ormai regressivo.

##### 5. Una nuova visione del mondo

Che lo spirito del tempo stesse cambiando è testimoniato dalla storia dell'oreficeria, così legata a quella degli automi. Ne compie una sintesi assai efficace Neil Postman:

Le origini dell'orologio [meccanico] risalgono ai monasteri benedettini del 1100 e 1200. L'invenzione era dovuta al desiderio di imporre scadenze più o meno regolari alla vita quotidiana dei monasteri che prevedeva, tra l'altro, sette fasi di preghiera durante il giorno. Per scandire le ore della preghiera si suonavano le campane del monastero, e l'orologio meccanico era la tecnologia capace di dare precisione ai riti della preghiera. E così fece. Quello che i monaci non avevano previsto era però che l'orologio non ser-

ve solo a tener conto delle ore, ma anche a sincronizzare e controllare le azioni umane. E così, verso la metà del Trecento, l'orologio era uscito dalle mura dei monasteri e aveva imposto scadenze nuove e precise alla vita degli artigiani e dei mercanti. 'L'orologio meccanico – ha scritto Lewis Mumford – ha reso possibile il concetto di produzione regolare, di ore lavorative regolari e di prodotto standard'. Il che equivale a dire che senza l'orologio il capitalismo sarebbe stato impossibile<sup>14</sup>.

Occorre specificare che «il capitalismo sarebbe stato impossibile» per l'assenza di una *serie* di elementi, di cui l'orologio meccanico fa senza dubbio parte, ma non è propriamente essenziale. Ma Postman offre un quadro nel quale il passaggio di *funzione* e il mutamento di *contesto* sono mostrati con chiarezza. Tuttavia dobbiamo rivolgerci a Rossi per avviarci a una comprensione più adeguata del fenomeno:

Solo nella seconda metà del Cinquecento, corrispondentemente all'accrescersi della ricchezza urbana e alla vittoria della vita urbana su quella contadina, si avverte il bisogno di una più esatta misura del tempo. La piena diffusione dell'uso dell'orologio, la costruzione di apparecchi sempre più precisi risale appunto a questo periodo. Ma anche in questo caso, ancora una volta, l'orologio di precisione, l'orologio concepito non come semplice *oggetto d'uso*, ma come *strumento scientifico*, nasce nel momento in cui il contatto fra tecnica e scienza giunge a piena maturazione nell'opera di Galileo (1582) e di Huygens (1657)<sup>15</sup>.

La storia dell'orologio mostra quindi il mutamento, profondo e radicale, operato dalla rivoluzione scientifica, che è un vero e proprio mutamento di *senso*: la realtà e il mondo acquistano un senso diverso e nuovo, sebbene questa *novitas* non sia assoluta ma abbia a sua volta delle origini nel pensiero greco. Tuttavia è *novitas* perché il *senso* è nuovo e, aspetto assolutamente non marginale, il contesto in cui si manifesta non la relega a elemento che resta sotterraneo in attesa di un altro tempo, ma le permette di manifestarsi appieno, di diventare dominante.

Nella mentalità che presiede alla rivoluzione scientifica, inoltre, e si tratta di un aspetto per noi determinante, l'immagine del meccanismo diviene quella attraverso la quale

<sup>14</sup> N. POSTMAN, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, A. Knopf, New York 1992; tr. it. di M. Lombardi, *Technopoly. La resa della cultura alla tecnologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 20-21.

<sup>15</sup> P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit., p. 55.

osservare il mondo (e l'uomo) con uno sguardo diverso. Autori dalle impostazioni assai differenti tra loro, come ad esempio Cartesio e, come abbiamo visto, Hobbes, hanno in comune quest'immagine, declinata poi secondo il loro pensiero peculiare.

A proposito di Cartesio, Rossi afferma: «Il prodotto dell'arte, la macchina, serve da modello per concepire e comprendere la natura»<sup>16</sup>. E sintetizza una posizione esemplare: «Per Robert Boyle l'universo è una grande macchina semovente 'a great piece of clockwork' e tutti i fenomeni vanno considerati nei termini 'dei due grandi e universali principi dei corpi: la materia e il movimento'»<sup>17</sup>. Il senso, grandemente innovatore, di questo nuovo sguardo sul mondo, viene messo in luce da Rossi stesso:

L'assunzione del modello *macchina*, la integrale spiegazione della realtà fisica e biologica in termini di materia e di movimento comportavano una modificazione profondissima del concetto di *natura*. Essa non appare più contestata di forme e di essenze cui ineriscono le 'qualità', ma di fenomeni quantitativamente misurabili. Tutte le qualità non traducibili in termini matematici e quantitativi vengono escluse dal mondo della fisica. Nella natura non si danno 'gerarchie' e il mondo non appare più costruito *per* l'uomo o *a misura dell'uomo*: tutti i fenomeni, così come tutti i pezzi che compongono una macchina, hanno lo stesso valore<sup>18</sup>.

La svolta è davvero fondamentale, e riesce a superare una tradizione che, considerata come fissa e quindi ormai resa sclerotica, era da impedimento allo sviluppo di una mentalità che ferveva e che era ricca di potenzialità.

E tuttavia la tendenza a conferire validità assoluta a questa ormai non più nuova concezione (nonostante il metodo scientifico sia essenzialmente critico), e quella di applicare il proprio metodo e le proprie categorie in tutti i campi, forti dei propri successi ma disattenti alle peculiarità di altri ambiti, può comportare oggi una regressione di cui occorrerebbe prendere consapevolezza. Ma vi torneremo più avanti.

Cosa ne è, invece, dell'automa nel periodo della rivoluzione scientifica, in un mondo che da un lato vede le arti meccaniche nella prospettiva dell'utile e della strumentalità

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 147.

<sup>17</sup> *Ibi*, pp. 148-149.

<sup>18</sup> *Ibi*, pp. 149-150.

scientifico-produttiva e dall'altro, secondo un processo in divenire, vede emergere una borghesia che non può mantenere, per realizzarsi come classe dominante, la classica separazione fra arti liberali e arti meccaniche e che, come la storia mostrerà, mette in moto un processo che rivaluta oltre se stessa il lavoro manuale?

Vediamo infatti a sua volta emergere e profilarsi con nettezza la figura del *Lavoratore*, anche oltre la lezione marxiana<sup>19</sup>. Nel mondo del *Lavoratore*, dove tutto è tendenzialmente compresso come tempo *del* lavoro, anche il cosiddetto *tempo libero* (funzionale, come *relax*, e *relax* ideologicamente orientato, all'ottimizzazione del tempo della produzione), anche l'automa, come mimesi meccanica dell'umano, è orientato al lavoro.

#### 6. "Che cos'è un automa?"

A questo punto, la domanda "che cos'è un automa" e le sue diverse e storicamente sedimentate risposte svelano una complessità da cui occorre cercare di districarsi. Innanzitutto, prima di ritornare alle quattro questioni poste dal passo hobbesiano che abbiamo visto all'inizio (*vita, automa, artefice, volontà*), possiamo e dobbiamo sviscerare le varie definizioni di "automa" che abbiamo a disposizione, in cui le diverse sfumature di significato assumono un ruolo decisivo.

Per l'*Enciclopedia* di Diderot e D'Alembert, l'automa è una «macchina che porta in sé il principio del proprio movimento»<sup>20</sup>; nell'*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* di Ersch e Gruber, l'automa è una «costruzione meccanica, di solito raffigurante un uomo o un animale che, mossa da un meccanismo nascosto al suo interno, sembra comportarsi come un essere vivente»<sup>21</sup>. L'automa è, in altre parole, ciò che, muovendosi da sé, *simula* la vita, ed è quindi *fictio*.

<sup>19</sup> A cogliere, in una prospettiva non marxista, con uno spirito d'osservazione spesso di estrema lucidità e lungimiranza, seppure con diversi elementi controversi e inquietanti sui quali non si può sorvolare con l'agilità che taluni vorrebbero, è stato Ernst Jünger ne *Il Lavoratore*, edito nel 1932 (E. JÜNGER, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1981 [1932]; tr. it. a cura di Q. Principe, *L'operaio. Dominio e forma*, Guanda, Parma 1995). Nella traduzione italiana, il titolo originale dell'opera, *Der Arbeiter*, viene reso con *L'operaio*: a tale traduzione preferiamo il termine *il Lavoratore*, foriero, si auspica, di minori fraintendimenti.

<sup>20</sup> M.G. LOSANO, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, cit., p. 4.

<sup>21</sup> Cit. in *ibi*, pp. 3-4.



Se in sembianze umane (ma l'effetto, meno invasivo, è lo stesso che per le sembianze animali), esso mostra l'animarsi dell'inanimato, e perciò meraviglia e al contempo inquieta, perché è puro movimento, azione cieca, coazione a ripetere, ritorno disumanizzato dalla morte. Da ciò il ricorrente sospetto di "incantesimo", di "stregoneria", che non era solo un atteggiamento anti-scientifico, ma timore/terrore di fronte all'inanimato che si muove e che in ciò rivela una sua falsa volontà, che risiede altrove, in chi, nascosto, lo comanda. Eterodiretto, l'automa "torna" dalla morte, ma senza volontà, senza volontà *libera*, senz'anima, e allerta perché in movimento, ma senza possibilità di comunicazione. E tuttavia, in altro senso, con altro sguardo, l'automa si "risveglia" ogni volta, di qui la meraviglia; ma mai *libero*, di qui la malinconia che ogni automa porta con sé in noi. In sembianze umane, l'automa mostra a noi il timore dell'illibertà totale e l'anelito di una liberazione. Nella sua figura si intrecciano paura e volontà di dominio da una parte e speranza di libertà e resistenza al cattivo esistente. La «logica dell'invenzione», tipica della cultura dal Rinascimento in poi, offre strumenti al rafforzamento del dominio, come ammette Rossi in questo passaggio:

Questa logica dell'invenzione viene concepita come arte e come strumento; appare paragonabile, e di fatto viene spesso paragonata, agli arnesi. Essa appare scarsamente interessata all'analisi dei termini del discorso e ha, quasi sempre, un tono di rozzezza e di ingenuità se confrontata alle sottili discussioni della tarda Scolastica, ma, a differenza di quest'ultima, appare soprattutto preoccupata di progettare metodi nuovi, di estendere le possibilità di dominio dell'uomo sugli altri uomini e sulla natura. Il prodigioso allargamento dei confini del mondo celeste e del mondo terrestre che si verificò nel secolo XVI, non fu senza risonanza né sulle opere dei filosofi e dei logici, né su quelle degli artigiani superiori e dei tecnici<sup>22</sup>.

Non solo sono comprensibili, ma sono anche giusti l'entusiasmo e la *vis* difensiva di Rossi nei confronti della nuova mentalità che conduce alla rivoluzione scientifica e all'odierno, prodigioso, sviluppo della tecnica. Il nuovo approccio, senza più i freni di una tradizione che si era cristallizzata e che ormai girava a vuoto su se stessa, ha dischiuso all'uomo una serie di possibilità grazie alle quali sono emerse potenzialità di

<sup>22</sup> P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit., p. 61.

straordinaria portata ed efficacia. I vantaggi sono sotto gli occhi di tutti, e tuttavia dovrebbe attirare la nostra attenzione anche quel «dominio dell'uomo sugli altri uomini e sulla natura» sul quale si sono interrogati proficuamente Horkheimer e Adorno, verso i quali Rossi mostra una certa insofferenza.

Sarebbe errato, su questa scorta, interpretare lo sviluppo tecnologico come semplicemente il concretizzarsi di "nuove catene" (e gli autori della *Dialettica dell'illuminismo* sono ben lontani dal farlo, ma questo discorso ci porterebbe eccessivamente al di là del nostro tema); in realtà, ogni progresso è uno strumento anche per il dominio, ma ha in sé la forza di spezzarlo.

La *figura* dell'automa, perciò, come ci mostrano anche la letteratura e il cinema<sup>23</sup> (nonché l'aneddotica storica: Carlo V e Luigi XIV amavano circondarsi di automi, l'uno nell'ammarezza politica del post-abdicazione, l'altro nell'infanzia a corte<sup>24</sup>), è proiezione in cui oggettiviamo il timore (e il sogno, dipende dai punti di osservazione) del dominio, e la speranza di un "risveglio", in altre parole il desiderio di libertà resa possibile dal riconoscimento del dominio, effetto di una (il più possibile compiuta) coscienza di sé.

Ma la figura dell'automa porta con sé altre, forse ancora più profonde, implicazioni, verso le quali potremo inoltrarci attraverso la lettura di un breve passo di Carlo Sini circa le definizioni di automa:

Prima definizione: macchina che si muove da sé o macchina semovente che ha in sé i principi del suo movimento; perlopiù macchine che imitano i movimenti dei corpi animati. Seconda definizione: non ciò che si muove da sé, ma ciò che si muove secondo la volontà di un altro. Macchina dotata pertanto di automatismi<sup>25</sup>.

Sini procede quindi a una riflessione:

Se ci fermiamo al senso letterale del termine *autómatos*, l'unico vero automa sarebbe Dio: atto puro, pensiero di pensiero che non esce da sé (diceva Aristotele). I viventi

<sup>23</sup> Sulle varie configurazioni e declinazioni dell'automa anche in questo senso, vedi M. DEL PIZZO, *L'anitra e il cyborg: generazioni di fenomeni*, in G. BARLETTA (a cura di), *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, Crav - B.A. Graphis, Bari 2008, pp. 665-76.

<sup>24</sup> Cfr. M.G. LOSANO, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, cit., pp. 61-62 e 77; è da aggiungere, però, che Luigi XV «si lamentava con l'abate de Marbœuf di essere in contatto non con persone, ma con 'automi, che possiamo caricare come vogliamo'», (*ibi*, p. 77).

<sup>25</sup> C. SINI, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 10.

non ne sarebbero che imitazioni, poiché non hanno in sé il principio e la causa del loro movimento. E in particolare proprio l'essere umano imiterebbe Dio e in questo senso sarebbe fatto a sua immagine e somiglianza. Se invece consideriamo l'automa come ciò che si muove secondo la volontà di un altro, si dà per pacifico che il movimento sia conseguenza di un "volere"<sup>26</sup>.

Per quanto riguarda la prima parte di quest'ultimo passaggio, a livello tematico siamo direttamente rimandati a Hobbes e alla sua similitudine Dio/uomo/Stato, in cui Dio e uomo sono entrambi *artefici* seppure di oggetti sensibilmente diversi. A sua volta, nota lo stesso Sini, Dio può essere la prima rappresentazione umana dell'automa<sup>27</sup>, in una sorta di rovesciamento dal sapore feuerbachiano in cui Sini lascia libero il lettore di prendere posizione.

Ma effettivamente, dato che Dio come *figura*, come *problema* e come *concetto* apre una serie di questioni difficilmente risolvibili con l'automa quale figura enigmatica, più che altro occorre qui concentrarsi sui temi della *vita* e della *volontà*, due questioni che il testo hobbesiano in apertura ci ha portato a porre.

Nella figura dell'automa, infatti, è posto il problema del libero arbitrio, così come già solo nel titolo del romanzo di Anthony Burgess *A Clockwork Orange*<sup>28</sup> (tradotto in italiano *Arancia meccanica*) il contrasto fra organico e artificiale rende immediatamente evidente il dissidio fra libertà e necessità, fra coazione meccanica a ripetere del bene (che così non è più autenticamente tale) e possibilità di compiere il male (il prezzo della libertà e, insieme, ciò che rende un comportamento moralmente giusto veramente tale).

### 7. Aufklärung

La definizione hobbesiana di "vita", in apparenza non eccessivamente problematica, dovrebbe invece inquietare; rileggiamola nuovamente: «la vita non è altro che un movimento di membra [*life is but a motion of limbs*], l'inizio del quale sta in qualche parte fondamentale». Certo, il riferimento a un «inizio» apre una serie di questioni che rendono meno conclusa in se stessa la definizione, e tuttavia il ritene-

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Cfr. ID., *L'automa*, in G. BARLETTA (a cura di), *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, cit., p. 31.

<sup>28</sup> A. BURGESS, *A Clockwork Orange*, William Heinemann Ltd, London 1962; tr. it. di F. Bossi, *Arancia meccanica*, Einaudi, Torino 1996.

re la vita esclusivamente «un movimento di membra [*life is but a motion of limbs*]» ha tutto il sapore di una "riduzione" dalle conseguenze non del tutto positive. Che cosa ne è, infatti, della *volontà*?

Il passo hobbesiano sul quale abbiamo più volte richiamato l'attenzione rivela un mutamento concettuale essenziale per lo sviluppo della mentalità scientifica moderna, che è, occorre sottolinearlo e rimarcarlo, un momento di emancipazione dell'umanità da elucubrazioni su essenze e qualità che sovente erano divenute fantasticherie a freno di un pensiero che nel rigore, nell'esattezza e nella chiarezza vedeva le sue coordinate di riferimento. Tutto ciò è indubbiamente progresso. Tuttavia (e qui sta la lezione di Horkheimer e Adorno), anche in questo progresso risiede una forza contraria, risiedono elementi per una sua negazione adeguata al livello del progresso attuale. Questo regresso diviene un ostacolo la cui rimozione, il cui superamento, diviene nuovamente progresso. Ma se non si osserva il negativo del progresso, tutto il progresso diviene negazione di se stesso.

Il nuovo sguardo sul mondo che vede l'universo come meccanismo e liquida il momento qualitativo perché semplicemente inservibile è progresso nel momento in cui all'alchimia sostituisce la scienza moderna, ma è regresso se aspira ad essere modello della totalità del sapere. Il momento critico non deve essere però rimpianto nostalgico del passato: l'alchimia, oggi, sarebbe solo inganno e regressione, perché ormai superata nella sua ragion d'essere. E, al contrario dei dogmi infallibili della ragione autoreferenziale, quando non dal sapore oracolare, la scienza *vuole* la critica e *superarsi*. E però, come il mondo borghese da cui è nata e a cui appartiene nella forma odierna come mentalità dominante, si irretisce nel limite oltre il quale vi è il superamento dello *status quo*.

L'intelligenza artificiale, ultima frontiera dell'automa, deve simulare il più possibile l'intelligenza umana, ma diviene a sua volta il modello per comprenderla. Il calco diviene l'originale. L'automa, che non è scomparso, ma è presente come robot nelle fabbriche e nei complessi automatismi dei calcolatori elettronici che ormai svolgono le più diverse funzioni (dalla catalogazione alle operazioni finanziarie), è stato sopravanzato come automa semplicemente (possiamo dire oggi) meccanico, ma si è disperso, come principio, nell'operatività dell'elettronica che oggi apre e conquista nuovi campi del sapere e della vita quotidiana. Pensare l'intelligenza umana e la società nel suo complesso attraverso i modelli elaborati per costruire intelligenze artificiali significa rende-

re l'uomo automa, significa pensarlo come tale. Mentre l'intelligenza artificiale diviene sempre più complessa e "umana" e si affina, quella umana viene ridotta e concepita sul modello di coazioni a ripetere, riflessi condizionati, automatismi veri e propri. È l'ultima frontiera del dominio, che vuole attorno a sé, come Carlo V e Luigi XIV, esseri sì senzienti, ma, in fondo, il meno possibile, e, soprattutto, con il minor grado di volontà propria.

In verità, finora, le macchine, che abbiano simpateticamente sembianze umane o si presentino con forme geometriche precise, non possono concepire il "pensiero" che come *calcolo*; la loro intelligenza è meramente calcolante. Non si tratta di *ragione* calcolante, e, a ben guardare, nemmeno propriamente di *intelligenza* in senso proprio: le macchine non *intendono* nulla. Invertire i modelli, dunque, e pensare l'uomo come una macchina (una deriva del pensarlo come *se fosse* una macchina) è renderlo tale, un servizio reso al dominio da parte di una scienza che rinnega se stessa in primo luogo nel potenziale critico del suo metodo.

Alla macchina mancano, e non possono costitutivamente non mancare, *volontà* e *autocoscienza*, e *volontà* proprio perché manca l'*autocoscienza*. Se una macchina acquisisse l'autocoscienza cesserebbe di essere tale; se un automa avesse autocoscienza cesserebbe di essere tale (se pensiamo agli automi come ad artefatti, così come li si intende comunemente) o, se si pensa alla parola greca se riferita a persone, (*autómatos*, «che agisce di forza propria, spontaneo, volontario»), diventerebbe un vero automa. Se si segue il significato del greco antico, si arriva a un esito apparentemente paradossale: per diventare veramente libero l'uomo deve diventare un automa, cioè non essere più eterodiretto. Questa idea si è tramandata in maniera più chiara e diretta nella parola *autonomia*, dove l'uomo libero dà la legge a se stesso (l'uomo libero, non l'uomo arbitrario).

Ma, rimanendo nel solco del significato che tradizionalmente si conferisce alla parola "automa", se questo acquisisse coscienza di sé cesserebbe di essere tale. Come simbolo dell'alienazione e della coscienza offuscata di sé, la fantasmagoria letteraria dell'automa che acquisisce l'autocoscienza è la rappresentazione dell'umanità sotto il dominio, che nell'acquisizione della coscienza di sé vede i caratteri dell'illibertà e agisce per il pieno riconoscimento della propria umanità.

Pensare i problemi, allora, dell'autocoscienza, della volontà e del libero arbitrio non significa meramente ritorna-

re, nella complessità della modernità, a questioni teologiche, metafisiche o di pura teoresi, impostate come se nulla nel frattempo fosse accaduto, ma pensare per l'emancipazione dell'umano contro il dominio dell'uomo sull'uomo e sulla natura. E pensare l'intelligenza umana sulla scorta dell'"intelligenza" artificiale è una mossa epistemologica fuorviante e strumentale al perpetuarsi del disumano.

Antropologicamente l'automa mostra l'enigma della vita e della morte, nella meraviglia e nell'inquietudine; socialmente e politicamente è rappresentazione della de-umanizzazione dei subalterni. Il suo acquisire "coscienza", come si vede in letteratura, è terrore dell'animarsi dell'inanimato come paura di un'umanità completamente "automatizzata" che prenda il sopravvento sull'umano; timore del *ressentiment* e della violenza indiscriminata degli esclusi dai confini mobili della civiltà di volta in volta individuati dalla classe dominante (la quale, in propria difesa, coopta e blandisce gruppi determinati); ma anche speranza di emancipazione, di liberazione dal dominio.

Che la libertà si apra spazi sempre più ampi attraverso il superamento dello stato di cose che ha la sua verità solo nel suo sussistere, che la libertà nasca dall'illibertà concreta, reale, determinata, significa che il cattivo esistente non ha l'ultima parola, e che la realtà immanente trascende continuamente se stessa. Ma testimonia anche il carattere tragico del movimento storico, che libera nella sofferenza, oltre essa, ma nella irreparabilità del passato che si redime solo nel futuro, solo come movimento storico nella sua interezza. Qui sta l'anelito, im-possibile, di un diverso corso storico, che immediatamente liberi: qui sta la verità del messianismo dischiuso nel suo concetto. Come concetto, però, esso entra nella dialettica storica come potenza dell'*Aufklärung*, redenzione profana. Il movimento dell'illuminismo porta la verità al livello del concetto, e la realizza non più come speranza. Consapevole della "necessità" del tragico, e intransigentemente *contro* di esso.